

La espuma francesa

Luis Gago
1 abril, 2014



Estar recluido en un radio geográfico muy limitado a lo largo de toda su vida, no haber puesto jamás un pie en el extranjero o carecer siempre de una posición económica desahogada no fueron obstáculos para que Johann Sebastian Bach fuera uno de los músicos mejor informados de su tiempo. Espoleado por una insaciable curiosidad y un afán de conocimiento y superación que nunca fue a menos, el compositor alemán estuvo sorprendentemente al tanto de la música que se hacía mucho más allá de su Turingia natal, bien adquiriendo partituras impresas que entraron a formar parte de su biblioteca personal, bien –las más de las veces– copiando él mismo piezas que habían despertado su curiosidad o admiración. Se había acostumbrado a este segundo procedimiento desde sus años de adolescencia, cuando, ya huérfano, reescribió muchas de las obras que atesoraba en su colección personal Johann Christoph, su hermano mayor. En sus etapas profesionales en Weimar, Cöthen y, sobre todo, Leipzig no dejó de enriquecer su biblioteca, que él denominaba gráficamente su *Apparat*.

En ella se encontraban muy bien representadas las grandes escuelas nacionales del momento: en primer lugar, por supuesto, la alemana, desde la generación de su gran ídolo, Dieterich Buxtehude, hasta la de sus contemporáneos Georg Friedrich Haendel o Georg Philipp Telemann, sin olvidar la generación intermedia de Johann Pachelbel o Georg Böhm, con varios de sus propios abuelos, tíos o primos encuadrados en cada una de ellas; en segundo lugar, una amplia nómina de compositores italianos, de Giovanni Pierluigi da Palestrina o Girolamo Frescobaldi a Giovanni Battista Pergolesi, con una nutrida presencia, asimismo, de músicos algo mayores que él, como Arcangelo Corelli, Tomaso Albinoni o Antonio Vivaldi, a los que rindió el máximo homenaje que podía tributar alguien de su talento: transcribir sus obras para otro u otros instrumentos; y en tercer lugar, con dimensiones más modestas, una pequeña lista de compositores para tecla franceses, de las dos grandes generaciones encabezadas por Jean-Henry d'Anglebert y François Couperin.

Un programa es, antes de que suene la primera nota, una declaración de intenciones por parte del intérprete y el del recital que ha ofrecido Andreas Staier en la serie Universo Barroco, del Centro Nacional de Difusión Musical, parecía sobre el papel incluso algo más que eso. Podría calificarse incluso de un programa de tesis, con dos partes claramente diferenciadas: en la primera parte, una sucesión en apariencia caprichosa de piezas francesas y de Johann Sebastian Bach; en la segunda, únicamente la *Partita núm. 4* del compositor alemán. Nos consta que el *Apparat* de Bach acogía las *Pièces de clavecin* (1689), de Jean-Henry D'Anglebert, y el *Premier livre d'orgue* (1699), de Nicolas de Grigny. En nada podía sorprender, por tanto, la presencia de uno y otro en esa primera parte, que tenía todos los visos de querer mostrar la huella de la música para teclado francesa en el estilo de Bach. Nada que objetar en ese sentido a la inclusión de la *Suite núm. 1* de d'Anglebert, si bien resulta mucho más discutible la elección de dos fugas del mismo compositor y del *Dialogue sur les grands jeux* de Grigny que, como se desprende de su propia denominación, son piezas inequívocamente organísticas y que, aunque pueden interpretarse al clave, pierden buena parte de su razón de ser y de sus esenciales contrastes tímbricos cuando se trasplantan a un instrumento infinitamente más limitado y de naturaleza esencialmente intimista.

Tampoco acaba de entenderse por qué Staier decidió insertar entre la suite y las dos fugas de d'Anglebert la *Fantasia BWV 904* de Bach, una página de aire mucho más italianizante y sin rastros audibles de los elementos más característicos de la música francesa. Además, esta *Fantasia* en La menor es la primera parte de un díptico que se cierra con una soberbia doble fuga, pero sobre la que

el clavecinista alemán prefirió correr un tupido velo. Staier hizo seguir, en cambio, la pieza de Grigny de dos contrapuntos de *El arte de la fuga*, una obra que ocupó a Bach de forma intermitente durante la última década de su vida. Sin embargo, desgajados de sus compañeros y privados de su contexto natural, sonaron casi como dos cuerpos extraños en medio de esta secuencia cuando menos singular. Como corolario de esta primera parte, un salto atrás en el tiempo para escuchar el séptimo preludio de *L'art de toucher le clavecin* («El método que yo ofrezco aquí es único»¹, proclamó orgulloso en 1716 su autor desde su prólogo) y cinco piezas del *Sixième Ordre del Seconde Livre de pièces de clavecin*, un año posterior, de François Couperin. Con ello se incidía de nuevo en la posible influencia francesa en la música de Bach y, más en concreto, en lo que desde muy pronto se percibió como un posible hermanamiento natural entre uno y otro compositor.

Couperin y Bach fueron casi estrictamente coetáneos, y Karl Friedrich Zelter reparó muy pronto en la innegable influencia del primero en el segundo en una carta que envió a Goethe el 8 de abril de 1827: «A pesar de toda su originalidad, el viejo Bach es el hijo de su tiempo y de su país, que sucumbió de forma inevitable a la influencia de los franceses y, en particular, de Couperin. A menudo se quiere agradar y el resultado son obras que viven, pero que no sobreviven. En el caso de Bach, sin embargo, puede quitarse este elemento extraño, como si fuera una fina capa de espuma, revelando la verdadera sustancia que se encuentra inmediatamente por debajo de ella»². A lo que Goethe le respondió dos semanas después: «Por volver a Couperin y Bach, te estaría sumamente agradecido si me hablaras más acerca de ese elemento que llamas la espuma francesa y que crees que puedes separar de su fundamento alemán, y me explicarás de alguna manera la importancia de esta relación con la superficie y la sustancia de la música»³. Casi octogenario, el viejo Goethe conservaba intacta su curiosidad, aunque la tardía y esquiva respuesta de Zelter, el 9 de junio, no hizo mucho por satisfacerla: «Lo que llamo la espuma francesa en la música de Sebastian Bach no puede, de hecho, apartarse tan fácilmente. Es como el éter: omnipresente, pero intangible»⁴. Aunque ni uno ni otro sabían probablemente de su existencia, un discípulo de Bach, Ernst Ludwig Gerber, había dejado escrito en 1790 a que «el gran Seb. Bach valoraba especialmente sus cosas [de Couperin] para teclado y las recomendaba a sus alumnos. [...] François fue también el primero que añadió al impreso de sus obras para teclado una explicación de los adornos, que fueron después conservados en su mayor parte por Sebast. Bach en su interpretación»⁵. Nada más pertinente, en suma, que escuchar, codo con codo, música de Couperin y de Bach en el mismo programa, algo que suele hacerse con mucho menor frecuencia de la debida.

Cuesta creer, sin embargo, que un músico tan proclive a no dar puntada sin hilo, y de olfato tan fino, como Andreas Staier haya confeccionado una primera parte tan pródiga en guiños teóricos, pero tan pobre a la hora de explicar y hacer accesible su tesis en términos prácticos. Las tres piezas de Bach (muy poco o nada francesas, salvo los ritmos punteados del Contrapunctus VI de *El arte de la fuga*, un elemento casi accesorio en medio de los densos vericuetos contrapuntísticos) sonaron perdidas entre el rosario de miniaturas francesas danzables (D'Anglebert), sacras (Grigny) o descriptivas (Couperin) y, salvo los más avezados, muy pocos de entre el público que casi llenaba la sala debieron de comprender a qué obedecía esta extraña mezcla de compositores. Puestos a mostrar sin ambages lo que Zelter bautizó como la «espuma francesa», hubiera sido más lógico acudir a músicas de Bach en las que la influencia gala resulta inequívoca desde su propio título, como la *Overture nach*

Französischer Art, de la segunda parte del *Clavier-Übung*, cualquiera de las *Suites Francesas* o incluso algunas piezas sueltas del *Clavier-Büchlein* para Wilhelm Friedemann, que contiene en su arranque una tabla de ornamentos derivada directamente de D'Anglebert bajo el epígrafe: «Explicación de diversos signos, mostrando cómo tocar correctamente determinados ornamentos»⁶.

Dejando ya al margen las salvedades teóricas, Andreas Staier confirmó sus credenciales como uno de los mejores clavecinistas actuales. Había llegado a Madrid sustituyendo al anunciado Trevor Pinnock, quien parece ser que, a sus sesenta y siete años, ha decidido dejar de tocar en público en solitario. El británico fue, en su día, un gran divulgador de la música para teclado de Bach, que supo tocar con un brío infrecuente –al menos por aquellos años, las décadas de los setenta y ochenta: las cosas han cambiado mucho desde entonces– entre sus compatriotas. Staier, por su parte, empezó a forjarse un nombre como clavecinista de Musica Antiqua Köln, uno de los grupos más transgresores de la tercera generación de intérpretes que defendieron un acercamiento historicista a la música antigua: nada de maneras e instrumentos modernos, sino técnicas y originales o copias de la época. No sobrevivió mucho en el grupo que dirigía con mano de hierro Reinhard Goebel porque era imposible someterse a sus dictados durante más de un lustro, que es más o menos el tiempo en que brilló Staier, como siguen recordándonos las grabaciones. Luego su talento le ha permitido desarrollar una carrera en solitario, un lujo al alcance de pocos clavecinistas, aunque él, un dechado de talento, puede permitirse también frecuentar el fortepiano clásico y el primer piano romántico, siempre con instrumentos históricos cuidadosamente escogidos. Su repertorio va del primer Barroco al primer Romanticismo, con especial querencia por compositores como Froberger, Bach (Johann Sebastian y Carl Philipp Emanuel), Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert y Schumann. No hay muchos intérpretes de tecla capaces de cubrir como él lo hace –con el libro de estilo en la mano– dos siglos y medio de música occidental.

De aquellos tiempos radicales y casi contestatarios con Musica Antiqua Köln le quedan a Staier ciertos resabios, sobre todo en forma de *tempi* incomprensiblemente rápidos, que él puede salvar gracias a su formidable técnica, pero que dejan a su paso un dejo de inconsecuencia: ¿por qué, o para qué, correr tanto? Así sucedió en el Contrapunctus VI de *El arte de la fuga*, que sonó apremiante en vez de reflexivo, en *Le Bersan* (un homenaje a André Bauyn), de Couperin o, justo al final, en la giga conclusiva de la *Partita núm. 4* de Bach, tocada a un ritmo casi frenético. Hace pocas semanas había interpretado idéntica obra en el CaixaForum Madrid –y quedó constancia de ello en esta misma sección– el italiano Lorenzo Ghielmi, y la memoria aún alcanzaba a establecer paralelismos y recordar los abismos que separaron aquella versión de la escuchada ahora en el Auditorio. Si nos dejamos llevar por los tópicos, Ghielmi pareció entonces el alemán, mientras que Staier, en vez de un tedesco nacido en Gotinga, se diría un hijo de Nápoles o Palermo. Justo es reconocer, en cambio, que cuando su ánimo se serena, Staier nos deslumbra, y son muchos los ejemplos en que su recital alcanzó cotas de perfección y poesía al alcance de muy pocos de sus colegas: la Sarabande y la Chaconne en Rondeau de D'Anglebert, por ejemplo, la primera ornamentada con natural generosidad y la segunda tocada con un prodigioso sentido rítmico; o el séptimo preludio de *L'art de toucher le clavecin* y *Les Baricades Mistérieuses*, una pieza de significado tan misterioso como el propio título, que Staier decidió tocar después, y no antes, de *Les Bergeries*, al contrario de como figuran en el orden original.

Hubiera sido interesante preguntar a varias personas del público al acabar el concierto sobre cuáles

habían sido sus sensaciones acerca del programa y la interpretación. Staier ofreció un recital para iniciados, pero los aficionados que suelen llenar una convocatoria tras otra de la serie Universo Barroco suelen anhelar y recibir propuestas mucho más asequibles y menos sesudas que la ofrecida por el alemán. Al final, después de una segunda parte tan poco experimental como la *Partita núm. 4* de Bach en solitario, aplaudieron con más entusiasmo y largueza que en la primera, y Staier correspondió tocando como propina, sin anunciarla previamente, la Allemande de la *Partita núm. 3*. Como ya había sucedido con el movimiento homónimo de su compañera de colección, también aquí predominó el ying sobre el yang del alemán, que, como a veces sucede, nos ofreció ya fuera de programa la música que marcó quizás el momento interpretativo más alto de su recital. Cuando se mesura y deja que sus dedos se muevan apaciblemente por el teclado suele lograr resultados mucho más disfrutables que cuando se lanza a tumba abierta: entre el Bach plúmbeo de antaño y su Bach en ocasiones eléctrico y casi desaforado existen opciones intermedias. No es fácil mantener la atención de un público durante un largo recital de clave, un instrumento exquisito pero de muy reducidas posibilidades tímbricas y dinámicas. Staier nunca aburre, es cierto, sacó el máximo partido imaginable a los dos manuales y a las diversas combinaciones posibles de los registros de ocho pies del instrumento que utilizó (una copia de un clave flamenco, impecablemente afinado por él mismo), su mano izquierda jamás queda agazapada y él podría figurar también entre los agradecimientos simbólicos, post mortem, que se derivan de las palabras que escribió François Couperin en otro de sus prefacios, el de su *Premier livre de Pièces de clavecin*: «El clave es perfecto en cuanto a su registro y es brillante en sí mismo; pero como no se pueden ni hinchar ni disminuir sus sonidos, estaré siempre agradecido a aquellos que, por medio de un arte infinito, apoyado por el gusto, sean capaces de lograr convertir a este instrumento en susceptible de expresión»⁷. El arte de Staier parece, efectivamente, infinito, pero la «espuma francesa» sonó en demasiados momentos más tendente a desbocarse en la efervescencia del champán que a remansarse en una suave y delicada mousse.

1. «La méthode que je donne ici est unique».

2. «Der alte Bach ist mit aller Originalität ein Sohn seines Landes und seiner Zeit und hat dem Einflusse der Franzosen, namentliche des Couperin nicht entgehn können. Man will sich auch wohl gefällig erweisen, und so entsteht - was nicht besteht. Dies Fremde kann man ihm aber abnehmen wie einen dünnen Schaum und der lichte Gehalt liegt unmittelbar darunter».

3. «Um wieder zu Couperin und Bach zurückzukehren, ersuche ich dich schönstens: du mögest demjenigen, was du den französischen Schaum nennst und den du dir von dem deutschen Grundelement abzusondern getraust, einige gewichtige Worte gönnen und auf irgend eine Weise mir dieses behelrende Verhältniß von den äußern und innern Sinn bringen».

4. «Was ich an Sebastian Bach den französischen Schaum nannte, ist freilich nicht so leicht abgehoben, um nur zuzugreifen. Er ist wie der Äther, allgegenwärtig, aber unergreiflich».

5. «Seine [Couperins] Klaviersachen, die der große Seb. Bach besonders schätzte und seinen Schülern empfahl [...] Franz war auch der erste, so in seinen gestochenen Klavierwerken eine Erklärung von Spielmanieren beyfügte, die Sebast. Bach in seinem eigenen Vortrage, größtentheils beybehalten hat».

6. Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse manieren artig zu spielen».

7. «Le clavecin est parfait quant à son étendue, et brillant par luy même; mais comme on ne peut enfler ny diminuer ses sons, je sçauray toujours gré à ceux qui par un art infini, soutenu par le goût, pourront ariver à rendre cet instrument susceptible d'expression».